



V CONGRESO INTERNACIONAL DE HISTORIA Y CINE

ESCENARIOS DEL CINE HISTÓRICO



LOS ESCENARIOS DEL PEPLUM ITALIANO DESDE SUS ORÍGENES (*CABIRIA*, 1914) HASTA LA ÉPOCA DE LA “HOLLYWOOD SUL TEVERE” (*ULISES* 1954)

SARA MARTIN
Università degli studi di Parma

Resumen

El texto se propone de razonar sobre el género cinematográfico del *peplum*. Este género vive dos momentos de expansión, lo primero en los años '10, el segundo a partir de la mitad de los años '50. A partir de dos películas: *Cabiria* (Giovanni Pastrone, 1914) y *Ulises* (M. Camerini, 1954), se quiere analizar en particular modo las escenografías de estas películas para comprender el importante trabajo de interpretación historiográfica, sea narrativa que visual, que caracteriza este género.

Palabras claves: peplum, escenografías, género

Abstract

The text aims to think about the Italian film genre of the *peplum*. This genre lives two moments of expansion, the first in the years '10, the second, from mid-50s. Starting from the analysis of scenography of two films: *Cabiria* (Giovanni Pastrone, 1914) and *Ulysses* (Mario Camerini, 1954), we aim to reflect on the important work of historiographical interpretation, both narratively and visually, that characterizes this particular film genre.

Keywords: peplum, scenography, genre

INTRODUCCION

El peplum es un género que se refiere a áreas geográficas y contenidos culturales a veces muy diferentes.

El término se refiere a películas que se ambientan en el mundo antiguo, pero van con absoluta libertad de la mitología griega al antiguo y Nuevo Testamento; del antiguo Egipto a la Roma imperial: desde Homero o Eurípides a narraciones históricas escritas en cualquier época, pero ambientadas en los sitios del mundo antiguo referidos.

Las dos épocas de máxima intensidad productiva del género, como bien indica en su reciente volumen Francesco De Chiara³⁶, son la primera década del siglo veinte y el principio de los años Cincuenta, la época de oro de la “Hollywood sul Tevere”, donde *Le fatiche di Ercole* (Pietro Francisci, 1958), conquista al público, inaugurando una serie de títulos de extraordinario éxito.

³⁶ Di Chiara, F.: *Peplum. Il cinema italiano alle prese col mondo antico*, Roma, Donzelli Ed., 2016.

Entre el 1964 y el 1965 el western desbanca definitivamente al peplum en las preferencias de los espectadores y el género ve una lenta y inexorable decadencia. Estos dos períodos han dado respectivamente luz a ochenta películas, hoy en su mayor parte perdidas, y a unos doscientos títulos. Sería difícil poder desarrollar aquí un análisis de los espacios escénicos de estas películas, conocidos a veces por escenografías majestuosas, otras veces por soluciones artesanales o de reuso de material escénico de modo creativo y original. Elegiremos entonces dos películas como objetivo de análisis, atendiendo a sus grandes cualidades ilustrativas de lo que sucede en el género: *Cabiria*, *Visione storica del III secolo A.C.*, de Giovanni Pastrone, de 1914, y *Ulises* de Mario Camerini, de 1954.

CABIRIA

*Cabiria*³⁷ además de ser la más célebre película muda italiana, funda el género peplum porque introduce una serie de elementos como el del divismo masculino y femenino en el género, la interpretación melodramática de la historia, el gigantismo productivo, vigente hasta los años Sesenta. En los estudios sobre la escenografía *Cabiria* aún más es: el punto de partida obligado en la historia de toda la escenografía italiana ya que las suntuosas y monumentales escenas de Luigi Romano Borgnetto (acreditado escenógrafo) del mismo Pastrone y también de Camillo Innocenti, dieron un aporte decisivo al éxito de la película, representando un punto de referencia imprescindible en el futuro.

En 1910 Pastrone, en línea con las reconstrucciones históricas que caracterizan buena parte de la producción cinematográfica del momento³⁸, rueda la película *La caduta di Troia* con la ayuda de Luigi Romano Borgnetto; es su primer largometraje importante sobre todo desde el punto de vista de la puesta en escena y las construcciones escenográficas; a partir de esta película elige usar construcciones reales en vez de fondos, así como dedicar particular atención a la luz, a la decoración y al vestuario, que tendrán que ser lo más coherentes con la narración. A partir de 1912 Pastrone empieza a pensar en una película histórica ambientada en

³⁷ La película también llevó el subtítulo: *Visione storica del III secolo a.C.*. Sobre la biografía de Giovanni Pastrone se vea al menos: Cherchi Usai, P.: *Giovanni Pastrone*, Firenze, La Nuova Italia Ed., 1986 y Cherchi Usai, P. (eds) *Pastrone e gli anni d'oro del cinema a Torino*, Torino, UTET Ed., 1986.

³⁸ El género histórico nació en Roma en el 1905 con *La presa di Roma* (Filoteo Alberini). En los años siguientes, sobre todo en los estudios "Cines", fueron realizados numerosas películas de ambientación romana por Mario Caserini y por Enrico Guazzoni que firma: *Agrippina* (1910), *Brutus* (1910), *Quo Vadis?* (1912), *Marcantonio e Cleopatra* (1913), *Caio Giulio Cesare* (1914) e *Fabiola* (1918). Pero está en Turín que este género alcanza el nivel más alto de espectacularidad.

el siglo III A.C. en la época de las Guerras Púnicas. La estructura narrativa de la película tiene como eje el contraste entre las dos civilizaciones; oriental y occidental.

Pastrone realiza personalmente los bocetos para el vestuario de los personajes y también prepara el diseño de todas las ambientaciones del kolossal³⁹. El autor se informa principalmente a través de las publicaciones históricas que ha consultado en el museo egipcio de Turín. Junto a los bocetos preparatorios, Pastrone elige enseguida, a más de un año del rodaje, algunos intérpretes, no tanto en función de sus habilidades como actores, como de su cuerpo. Bartolomeo Pagano (descargador en el puerto de Génova) interprete en el papel de Maciste y el viejo Enrico Gemelli, ya actor de teatro, en el papel Arquímedes, son los primeros nombres del reparto.

Entre los colaboradores, además de Luigi Romano Borgnetto, Pastrone también convoca para la empresa heroica a los expertos operadores Natale Chiusano, Augusto Battagliotti, Carlo Franzeri y el pionero del cine mudo, Segundo de Chomon.

El director además consigue la participación en la película de Gabriele D'Annunzio, pagando el precio muy elevado de 50 mil liras. D'Annunzio, a diferencia de cuanto fue anunciado en la fase de promoción, como todos sabemos, fue solamente autor de la redacción de las leyendas y algunos nombres de los personajes. Pero el nombre del poeta en los títulos de crédito le dio a *Cabiria* el estatuto de "película de arte", presentada como la nueva obra de un poeta universalmente reconocida por sus dotes.

Cabiria fue un triunfo en Italia, en otros países europeos y en los Estados Unidos; llevó a completa maduración técnica y formal un modelo de cine basado sobre el espectáculo grandioso y fue así un nuevo modelo de espectáculo de referencia en los años siguientes, en Europa como en América.

³⁹ Todas las informaciones relativas a la preparación y a la realización de la película *Cabiria* son llevadas por los volúmenes: Bertetto, P., Rondolino, G. (eds): *Cabiria e il suo tempo*, Torino, Museo nazionale del cinema Ed., Milano, Il Castoro Ed., 1998; Pastrone, G. (Didascalie di Gabriele D'Annunzio), *Cabiria : Visione storica del III secolo a.C.* (Introducción de Maria Adriana Prolo) Torino, Museo Nazionale del Cinema Ed., 1977; Rondolino, G.: *I giorni di Cabiria*, Torino, Lindau Ed., 1993; Alovisio, S., Barbera, A., (eds): *Cabiria & Cabiria*, Milano, Il Castoro Ed., 2006; Toffetti, S., (eds): *Il restauro di Cabiria*, Torino, Lindau Ed., 1995; "Italia prima e dopo Cabiria", Catalogo Giornate del Cinema Muto, Le giornate del cinema muto 2006 : 25. edizione : 6-14 ottobre 2006, Pordenone Teatro Comunale Giuseppe Verdi/Sacile Teatro Zancanaro/Cinema Ruffo Ed., p. 107-114; y de las revistas: Sadoul, G.: *La tecnica rivoluzionaria nella Cabiria di Pastrone*, *Cinema*, n.s., n.58, 1951; Sadoul, G.: *A colloquio con Giovanni Pastrone*, *Cinema*, n. 59, 15-3-1951; Turconi, D.: *I film storici italiani e la critica americana dal 1910 alla fine del muto*, *Bianco e Nero*, n. 1, 1961; Gromo, M.: *Ascesa del cinema subalpino (1904-1914)*, 1933, n. 6, p. 295-304.

Las innovaciones técnicas usadas por Pastrone en Cabiria, en calidad de productor, director, publicitario, guionista, sastre y escenógrafo, son numerosas; deposita una serie de patentes de instrumental cinematográfico.

En el trabajo de reconstrucción escenográfica y de puesta en escena el director y sus colaboradores se distinguen claramente con respecto a todo el panorama cinematográfico de la época realizando un espectáculo sin igual.

El montaje en la película alterna espacios diferentes y cercanos entre ellos, - por ejemplo el interior y el exterior de un mismo edificio -, pero también sirve para dar valor a aquellos elementos del decorado que pasarían de otro modo desapercibidos. El ejemplo más importante es indudablemente el del sacrificio en el templo de Moloch.

Pastrone quiere que el espectador observe la grandiosidad de la escenografía y quiere que lo que ocurre sobre el fondo sea claramente visible, de modo que realiza la toma siguiendo el mismo eje hacia delante y atrás. El interés principal es conseguir un espectáculo atractivo para el público; la composición espacial en profundidad junto a los personajes que atraviesan todo el campo, dando el resultado de la percepción de un espacio tridimensional; y las escenografías, sean internas o externas, son construidas en función de esta necesidad.

Como Paolo Bertetto afirma:

Todas las opciones compositivas de Pastrone son funcionales a la realización de grandes *tableau vivants* que cuentan historias y ofrecen un espectáculo. Justo esta interacción del objetivo narrativo y del objetivo emocional caracteriza en profundidad Cabiria. En Cabiria el elemento narrativo-representativo siempre fomenta la atracción y la consolidación de la atracción siempre tiene motivación narrativa."⁴⁰

El "espectáculo" de las atracciones en Cabiria se desarrolla fundamentalmente en dos modalidades: escenografías "excelentes" y monumentales y efectos especiales espectaculares. Concentrémosnos pero sobre lo primero de los dos aspectos. La escenografía, además de impresionar al público exaltando las potencialidades específicas del cinematógrafo, cumple una serie de funciones narrativas: informa al espectador de modo inmediato sobre las civilizaciones en que se desarrollan las acciones. Por ejemplo: La muela a la que Maciste es atado, está probablemente construida sobre el modelo de aquellas presentes hasta los años Sesenta del siglo veinte, en las regiones del sur de Italia, pero no es muy diferente de las muelas que se pueden encontrar en el África septentrional.

⁴⁰ Alovio, S.: http://www.torinocittadelcinema.it/schedafilm.php?film_id=5.



Fruto de la fantasía son en cambio las muelas que se ven cerca de la que retiene Maciste, así como resulta completamente inventada la presencia de los elefantes en la monumental estructura arquitectónica del palacio real de Cartago.

El decorado interno es muy rico en los bajorrelieves de las paredes sea con objetos, estatuas, elementos de decoración y dibujos predominantemente de gusto exótico, un sincretismo entre el arte fenicio y cartaginense, pero también egipcio, caldeo y babilónico. Esta mezcla de elementos subraya el carácter atrayente de las escenografías que racias a su extremo eclecticismo llaman la atención del espectador, no solamente con referencias arquitectónicas, sino también con movimientos de cámara que contribuyen a crear una impresión caótica y confusa. Es cierto el carácter heterogéneo de la representación de Cartago, y también de Cirta, debido también a los escasos elementos de documentación, que como hemos dicho, Pastrone encuentra en el Museo egipcio de Turín para sus búsquedas iconográficas e historiográficas púnicas, pero Pastrone demuestra de haber captado un aspecto esencial de la cultura fenicia:

la reutilización, en sentido decorativo, de imágenes que en el Egipto faraónico tuvieron un claro sentido narrativo.

La imagen del Dios Moloch es realizada a partir de la iconografía tradicional, aunque incluso con una serie de licencias que hacen coexistir civilización y figuras mitológicas diferentes. Moloch es representado por una gran estatua broncea con los brazos tendidos hacia adelante para engullir a los niños que a él supuestamente sacrificaban.



Siempre en dicotomía entre el mundo clásico y el mundo exótico africano, Catania, que será devastada por la erupción del Etna, es representada de manera estilizada y geométrica. El edificio de Batto tiene una estructura clásica, en su interior hay estatuas y objetos realizados sobre el modelo griego, las columnas son jónicas; cada elemento escénico subraya el equilibrio de la civilización occidental en contraste con el desequilibrio de aquella oriental.

El gigantismo de la escenografía enriquece la imagen; la escenografía excede, desborda en cada uno de su elemento, no ya vinculada exclusivamente al relato y la verosimilitud, es espectáculo puro para maravillar al público más que para activar un proceso de identificación.

Como un crítico de la época escribe:

"La proporción entre el ídolo y los hombres que se ven alrededor del templo mismo es de uno a veinte. Creemos que jamás ha sido preparado nada parecido para la manufactura de una cinematografía"⁴¹.

Todos los interiores hasta aquí examinados han sido contruidos por Borgnetto en los establecimientos de la Dora Riparia en Turin, en cambio muchos de los exteriores han sido preparados en los Valli del Lanzo en Piamonte, dónde la leyenda dice que Aníbal habría pasado durante la segunda guerra púnica, en Tunez y en Sicilia. El frecuente cambio de *localización* enriquece el espectáculo dando una vez más la impresión, como los estudiosos Dagrada, Gaudreault y Gunning evidencian, de que "la película pone el acento no sobre la representación de un drama sino de un lugar"⁴² sea interno y reconstruido, o exterior y natural. A la majestuosa instalación del decorado, Segundo de Chomon, añade un trabajo de extraordinaria innovación en los efectos especiales⁴³.

El público al que Pastrone se dirige en la construcción del kolossal más caro, más largo y más espectacular de aquella época es el público del gran espectáculo del Novecento. El director y sus colaboradores realizan una arquitectura fantástica unida a efectos especiales y soluciones técnicas inauditas en la época, haciendo de *Cabiria* un punto de partida fundamental en el desarrollo de la dimensión espectacular del cine, y por lo tanto del desarrollo del lenguaje cinematográfico⁴⁴.

ULISES

Después del éxito planetario de *Cabiria* y una serie de títulos posteriores, entre ellos recordamos por ejemplo la serie de los *Maciste*, interpretada por Bartolomeo Pagano realizado hasta más allá de la mitad de los años Veinte, el peplum prácticamente desapareció de la cinematografía italiana. A partir de los años Cincuenta el género emerge sobre la ola del éxito de los grandes kolossal americanos como *Quo Vadis?* de Mervyn LeRoy, gracias sobre todo a la renacida actividad de los estudios de Cinecittà, en profunda crisis tras la segunda Guerra Mundial.

⁴¹ Faldini, F., Fofi, G. (eds): *L'avventurosa storia del cinema italiano*, Bologna, Cineteca di Bologna, Ed., 2011, p.282.

⁴² Gremk Germani, S.: *Mario Camerini*, Firenze, La nuova Italia, 1980 p.116.

⁴³ *Cabiria e il suo tempo*, cit., 209 -210.

⁴⁴ Masi, S.: *Costumisti e scenografi del cinema italiano*, vol.1, L'Aquila, 1990, p.127.

Ulises es un peplum-fantamitológico dirigido por Mario Camerini y producido por Carlo Ponti y Aurelio De Laurentis para la Lux, y inaugura la segunda temporada del género. Desde aquel momento, y durante casi 20 años, Cinecittà se convierte en la “Hollywood sul Tevere”. Según la idea de los dos productores, la película tenía que ser épica en el sentido más amplio del término.

La producción quiso conquistar sobre todo un vasto mercado gracias al empleo de actores extranjeros⁴⁵. El papel de *Ulises* es confiado por tanto a una estrella americana, Kirk Douglas que restaba en el ápice de su carrera. Junto a él, en el doble papel de Penélope y la bruja Circe, la actriz Silvana Mangano.



Para la dirección se piensa en Georg Wilhelm Pabst inicialmente, pero a causa de una serie de dificultades, Ponti y De Laurentiis deciden por fin confiar la película al experto Mario

⁴⁵ Faldini, F., Fofi, G. (eds): *L'avventurosa storia del cinema italiano*, Bologna, Cineteca di Bologna, Ed., 2011, p.282.

Camerini, que intentará repetidamente dejar la película a causa de sus conflictos con Kirk Douglas y problemas de salud que lo obligan a siempre trabajar sentado. Camerini no se siente particularmente implicado en la película. Sin embargo la obra, aparentemente lejana de su trabajo, desarrolla bien sus temáticas, a partir de la interpretación burguesa de Ulises, definido casi como un periodista curioso y mundano. Esta curiosidad entra en conflicto con el deseo de buscar la felicidad en la relación con su mujer y con el hijo, uno de los temas principales del cine italiano de los años Cincuenta⁴⁶.

Los guionistas son siete, en parte italianos y en parte americanos y esta composición "mixta", traduce la voluntad de conciliar la sencillez y linealidad típicas del relato hollywoodense clásico con cierta el modelo literario de referencia. La elección de contar las aventuras de Ulises a través de una serie de *flashback* resulta exitosa. Se trabaja mucho sobre la espectacularidad de la representación, garantizada por la elevada profesionalidad de los técnicos empleados, como dice un artículo de la época:

“*Ulises* es una composición de secuencias realizada con un buen technicolor; muchas secuencias pertenecen al gusto de la iconografía popular. Finuras estéticas no faltan en ello. Hay un esmerado trabajo de artesanía figurativa. (...) Algunos nombres de los técnicos no cuentan menos que los nombres de los intérpretes. Mogherini, autor de las suntuosas escenografías, de Rosson, el operador, de Coltellacci, el sastre, de Cicognini, el autor de las músicas.”⁴⁷

Cada sector de la elaboración de la película es confiado a los mejores profesionales del momento; entre éstos reviste un papel central el escenógrafo Flavio Mogherini. Mogherini empieza su carrera en los finales de los años Cuarenta, diplomado en el Centro Sperimentale di Cinematografia. Se inspira, en sus primeros trabajos, en el maestro Guido Fiorini: *Lucia di Lammermoor* (Piero Ballerini, 1948), *Cavalcata d'eroi* (Mario Costa, 1949), *Il leone di Amalfi* (Mario Francisci, 1950). Pronto pero es influenciado por el neorrealismo y cambia radicalmente de método de trabajo:

“Después de la gran revolución del Neorrealismo yo y los escenógrafos de mi generación, Egidii, Polidori, Garbuglia, Chiari, hemos advertido esta exigencia de verdad y nos hemos propuesto representar la realidad tal como fue. Los directores escribieron historias muy cercanas a la vida cotidiana, historias a lo mejor poco edificantes pero auténticas, verdaderas. Nosotros escenógrafos no pudimos evitar movernos en la misma dirección. Una de las primeras películas en clave realista ha sido *Guardie e ladri* (Mario Monicelli) 1951, que

⁴⁶ Ver: Alberto Pezzotta, *Mario Bava*, Milano, Il Castoro Cinema, 1995.

⁴⁷ *Corriere della Sera*, sábado 30 de octubre 1954.

fue también una de mis primeras experiencias de escenógrafo. La generación anterior, para entendernos, aquella de Piero Filippone, se movió en una dirección diferente, también porque creció profesionalmente en un cine dónde todo fue blanco, hasta los teléfonos, brillante, limpio y deluxe”⁴⁸.

Mogherini abraza el neorrealismo en su complejidad; por una parte descubre las maravillosas potencialidades escenograficas de entornos humildes y modestos, por otra da mayor importancia al detalle y a los matices. Mogherini trabaja a estrecho contacto con directores de comedia realizando entornos ricos en detalles, definiendo un estilo personal, y motivado por una estética de inspiración realista. Entre las escenografías más importantes se encuentran: *La provinciale* (1952, de Mario Soldati), *Dov'è la libertà?* (1953, de Roberto Rossellini), *La romana* (1954, de Luigi Zampa). Al mismo tiempo también se dedica al filón histórico y de aventuras, por ejemplo creando las escenografías de las películas dirigidas por Mario Soldati en aquel período como *I tre corsari* (1951) y *Jolanda la figlia del corsaro nero* (1951).

Por su eclecticismo y competencias, los productores Ponti-De Laurentiis eligen a Mogherini para construir las escenas de *Ulises*. A partir del trabajo sobre este primer real kolossal de producción nacional, Mogherini llega a una colaboración duradera con De Laurentiis.

Para *Ulises* Mogherini elabora dentro de los estudios cinematográficos escenarios muy diferentes: Los del palacio real de Antinoo y Ulises y Penélope en Itaca, rebosantes. Para representar la riqueza se vale de pinturas murales y objetos decorados de oro y mármol; Los de la cueva de Polifemo son sobrios, realizados en cartón piedra y barro; Los de las grutas de Circe son misteriosos, caracterizados por los tonos fríos producidos por los efectos de luz en Technicolor.

Los medios a menudo pobres y la artesanía de las realizaciones no impiden, más bien favorecen, la riqueza visual de todos los entornos; por ejemplo: los edificios de los Feacios tienen al revés las columnas, un guiño a la arquitectura cretense; en los exteriores Mogherini construye el gran barco, morada temporal de Ulises, a tamaño real y capaz de navegar⁴⁹ Mogherini también trabaja en el género peplum en los años siguientes, con Piero Francisci en *Le fatiche di Ercole* (1957), y para *Ercole e la regina di Lidia* (1958), consiguiendo, gracias sobre todo a la espectacularidad artesanal de los escenarios reconstruidos en estudio, gran éxito de público. Sucesivamente trabaja en el fantasy, en producciones internacionales como *Il*

⁴⁸ Masi, S.: *Costumisti e scenografi del cinema italiano*, vol.1, L'Aquila, 1990, p.127.

⁴⁹ Ver: Pergolari, A.: *Flavio Mogherini. Scenografo, praticamente regista*. Roma, Aracne Ed., 2009.

ladro di Bagdad de Arthur Lubin, 1961, *Le meraviglie di Aladino* de Henry Levin, 1962, este último rodado en verdad por Mario Bava⁵⁰, que aparece sólo como director de la fotografía. Continúa además el recorrido de búsqueda de la representación realista con las escenografías de *Cronaca familiare* (Valerio Zurlini) 1962, *Accattone* (1961) y *Mamma Roma* (1962) de Pierpaolo Pasolini. La colaboración entre Mario Bava y Mogherini se remonta al final de los años Cuarenta. Se encontraron gracias a Francisci, en la película *Antonio da Padova* (1949), y, después de una serie de fructíferos proyectos juntos, son los artífices de la transposición del comic *Diabolik* (1967). La película es una verdadera recreación del pop art, un ejemplo es la escena de la pareja de criminales que flirtea bajo un alud de billetes o aquel de Diabolik encarcelado por una colada de oro⁵¹.

Mario Bava entre los *creditos* de *Ulises* sólo aparece como operador y empleado al departamento eléctrico. Aunque Camerini conoció bien a Bava como profesional, ya fue director de la fotografía para su *Gli eroi della domenica* en 1952, es probable que la Paramount en primer lugar, pero también el mismo Kirk Douglas, hubiera impuesto como un director de la fotografía un nombre conocido como aquel de Harold Rosson (*The Asphalt Jungle*, 1950, *Singin' in the Rain*, 1952) que para la fotografía de *Ulises*, utiliza el technicolor que lo ha hecho famoso en todo el mundo.

A pesar del trabajo de Harold Rosson para la película *Ulises*, se puede pensar también en una responsabilidad directa de parte de Mario Bava en el empleo de la luz, al menos en la secuencia de la bruja Circe, puesto que aquel episodio es diferente, desde el punto de vista de la luz, de todo el resto de la película: el rostro y el cuerpo de Silvana Mangano son envueltos por una luz de color verde agua, las paredes de la gruta realizadas por Mogherini son revestidas por una costra musgosa y mojada, con un efecto sobrenatural.

Los efectos fotográficos y del decorado son idénticos a los de *Ercole e la regina di Lidia*, dónde Bava es director de la fotografía y responsable de los efectos especiales.

Además, las criadas de Circe, llevan vestidos *belle époque* en tonos verde y velos negros que cubren el rostro, y prefiguran el aspecto que Bava, director, les da a las “Hespérides” en su *Ercole al centro della terra* (1961).

Por fin, cuando Circe evoca los fantasmas de Aquiles, de Agamenón y de los otros hé-

⁵⁰ Ver: Alberto Pezzotta, *Mario Bava*, Milano, Il Castoro Cinema, 1995.

⁵¹ Se vea, relativamente a la influencia del pop art y del diseño sobre el gusto estético de los directores entre los años Sesenta y los actos Setenta, Della Casa, S., Viganò, D.E. (eds): *POPfilmART*, Roma, Edizioni Sabinae, CSC, Cinecittà Luce Ed., 2012.

roes encontrados por Ulises en su viaje y muertos en guerra, para convencer al héroe de que se quede con ella, un humo procedente de abajo se expande alrededor animando lo que de otro modo sería inanimado. Esta técnica, como sabemos, se convertirá en la firma de Mario Bava, a partir de su primer largometraje, *La maschera del demonio* del 1960, hasta la obra maestra de artesanía sci-fi *Terrore nello spazio* (1965), donde las máquinas de humo y los efectos de luz solucionan el problema de falta de dinero para la construcción de todos los entornos. La secuencia de Circe concluye con el primer plano de la bruja que mirando a la cámara le dice a Ulises: "Vete pues, ya que lo has elegido, el mar te espera".

El encuadre de Circe está parcialmente desenfocado gracias al truco llamado "vidrio de agua." Es un particular tipo de vidrio usado ya por el padre de Mario Bava, Eugenio Bava, en la época del cine mudo. Mario Bava utiliza aquí por la primera vez este truco, y lo usará más veces en sus películas para ilustrar estados de alucinación y momentos de trastorno, moviendo levemente el vidrio delante del objetivo con el resultado de alterar y deformar la imagen: por ejemplo en *La ragazza che sapeva troppo* (1962), *Operazione Paura* (1966), *Lisa e il diavolo* (1972) y *Shock* (1977).

Como apenas hemos visto, la secuencia de la bruja Circe, dentro de la película, puede ser considerada una secuencia autónoma; quizás podamos suponer que esta secuencia representa un lugar de experimentación para Mario Bava, un tipo de "firma visual". Sin embargo el trabajo de Bava en *Ulises* no es oficial, los efectos especiales de la película son atribuidos a Eugen Schüfftan ya responsable de aquellos de *Metropolis* (Fritz Lang, 1926) que lo hicieron conocido, sobre todo gracias a las miniaturas. En conjunto los efectos especiales realizados por Schüfftan para *Ulises* son dignos de nota, a pesar de una cierta discontinuidad de la calidad: por ejemplo, la miniatura del barco de Ulises durante una fuerte marejada es bien exitosa, pero la secuencia de Polifemo tiene muchos errores, por ejemplo cuando el cíclope entra en la cueva, es evidente la desproporción de su sombra; y, en general, las dimensiones del gigante resultan desproporcionadas con respecto de la cueva sabiamente construida por Mogherini.



Ulises representa una de las producciones más importantes de la “Hollywood sul Tevere”, abre la puerta a las películas del género *peplum* en los años venideros y es un gran éxito de público, a pesar de su carácter fragmentario global causado por la subdivisión en “capítulos” narrativos y también por el alternarse de equipos diferentes con resultados diferentes en la puesta en escena. Pero el elemento de mayor interés de la película es que, gracias a una serie de circunstancias, algunos talentos que serán protagonistas del cine italiano en los años Sesenta, se han encontrado aquí, han colaborado y han experimentado la misma creatividad, empezando por la que podemos llamar escenografía “all’ italiana”: capaz de hacer coexistir sabiduría artesanal e inventiva cinematográfica, sorteando los límites económicos gracias a la “arte de arreglarselas”, conseguida a menudo gracias a un largo período de aprendizaje.

Con estas palabras, para concluir, el crítico cinematográfico Callisto Cosulich define al artesano Mario Bava sobre el plató cinematográfico de *Ulises* que luego fue director: “Mario fue modesto, una cualidad rara en los directores, pero difundida entre los directores de iluminación, y entre los escenógrafos. El hecho es que los directores de iluminación y los escenógrafos, cuando, por ambición o por cualquier otro motivo, deciden llegar a ser directores, generalmente fracasan. Evidentemente Mario resultó un caso anómalo, fue un buen director”⁵².

⁵² Cosulich, C.: *La paura vien filmando*, en Mario Bava: S. Della Casa, D’Agnolo Vallan G (eds), *Il cineasta che sapeva troppo*, Festival Bellaria Igea Marina Ed. (6-10 giugno 1995), p. 11.